

Heroïes fatalisme en visueel delirium

RAW DEAL en de film noir

Frank Krutnik

RAW DEAL werd in 1948 door Anthony Mann geregisseerd, gefotografeerd door John Alton, met wie hij het jaar daarvoor samenwerkte aan T-MEN, en geproduceerd door Edward Small voor Reliance Pictures.

Ik heb ervoor gekozen juist deze film te analyseren omdat hij maar weinig in de belangstelling heeft gestaan en ook omdat hij licht werpt op de *film noir*, met name door cruciale verschillen met de 'doorsnee' *noir*-film zoals GILDA, DEAD RECKONING en DOUBLE INDEMNITY. RAW DEAL is in zoverre afwijkend dat er geen sprake is van een seksuele problematiek die *als zodanig* een manifeste motivatie van de tekst vormt, ook al wordt duidelijk van het *film noir*-genre gebruik gemaakt, met name wat betreft de stijl en het 'held-discours'.

Wanneer we de genre-basis van de film in aanmerking nemen, is het zinvol een onderscheid te maken tussen de 'mannelijke' Hollywood-genres en de eigenlijke film noir. Centraal in de 'mannelijke' (aktie-)genrefilm is de plaats van de held; in de gangsterfilm uit de jaren dertig bijvoorbeeld, is de held meestal de gangster, de films zijn opgebouwd rond deze figuur: de personages staan in een uitgebalanceerde tekstuele oppositie (vaak dualisties) waarbij de held als spil fungeert, de verhalen hebben een heldere lineariteit, ze detailleren het streven van de held – schijnbaar gedreven door de hem toegeschreven energie – naar succes en, volgend op dit succes, zijn 'logiese' terugval en dood.

In veel van de 'mannelijke' genres – westerns, avonturenfilms, swash-bucklers en dergelijke – wordt de notie van het held-centralisme herhaald en bekrachtigd. En met dit 'held-discours' (Propps 'aktiesfeer' van de held) worden uiteraard ook de patriarchale ideologie en de 'geaksepteerde' ideeën over de plaats der seksen bekrachtigd: het is de man die actief is, terwijl de tot object gemaakte vrouw passief is en haar tekstuele betekenis slechts in relatie tot de held verkrijgt. De films zijn vaak gestructureerd door het

dominante, mannelijke gezichtspunt van de held: hij is de drager van de Blik en rond hem concentreert zich het primaire centrum van de identificatie; de vrouw betekent het mannelijk verlangen. De mannelijke genrefilm biedt op deze manier een vereenvoudiging en een 'naturalisering' van de patriarchale ideologie, met name doordat doorgaans een impressie van 'realisme' geschapen wordt, waarachter de schematische opbouw van de tekst, de veelvuldige kodificaties en tekstuele operaties verborgen blijven.

Film noir staat in een complexe verhouding tot de konventionele mannelijke genrefilms doordat het held-discours vaak in een crisis wordt getoond. Zo merkt Christine Gledhill op: 'de plots van een thriller/detective-verhaal bieden een wereld van actie, gedefinieerd in mannelijke termen; de lokaties, de situaties, de ikonografie, het geweld, dit zijn conventies die de mannelijke sfeer konnoteren', echter: 'in de film noir is sprake van een woekering van gezichtspunten en van een strijd binnen de tekst voor de zegeviering van één gezichtspunt'.¹ Film noir houdt zich vaak bezig met de herbevestiging van het held-discours, nadat deze eerst bedreigd en verdrongen is – meestal door de erotische vrouw en door de moeilijkheden die ontstaan door haar functioneren als Schouwspel in de *noir*-tekst.

Deze studie over RAW DEAL valt in twee delen uiteen:

A. een analyse van de film als een onderzoek naar zijn manifeste motivaties, zijn meer oppervlakkige tekstuele operaties, waartoe behoort de wijze waarop de film 'zichzelf toont' in relatie tot het held-discours, de karakters en de thematische lijnen;

B. een diepgaander onderzoek naar de onderliggende, overdeterminerende motivaties.

Deel A

Synopsis: Pat (Claire Trevor), jeugdliefde van gevangene Joe Sullivan (Dennis O'Keefe), komt naar de gevangenis om hem te vertellen dat zijn werkgever van de onderwereld, Ricky Coyle (Raymond Burr), zijn ontsnapping geregeld heeft. Wanneer ze aankomt, is Joe aan het praten – en aan het flirten – met Ann (Marsha Hunt), die voor zijn advocaat werkt en de cyniese Joe ervan probeert te overtuigen voorwaardelijke vrijlating aan te vragen. Die nacht ontsnapt Joe uit de gevangenis, Pat regelt zijn vervoer. Ondertussen vertelt Ricky, in zijn appartement in Corkscrew Alley, San Francisco, aan Fantail (John Ireland) en Spider, zijn huurmoordenaars, dat hij Joe's ontsnapping alleen georganiseerd heeft omdat er weinig kans is dat hij het er levend van afbrengt. Omdat hun auto tijdens de ontsnapping beschadigd raakt, kapen Joe en Pat een taxi, hij haalt haar over naar Anns

huis te rijden. Joe gaat Anns flat binnen en wekt haar met een kus; tegen Pats zin dwingt hij Ann met hen mee te gaan op hun reis naar San Francisco, ogenschijnlijk opdat ze dan geen alarm kan slaan. Ze gebruiken Anns auto.

De volgende dag horen ze over de radio dat de politie de auto zoekt en Joe steelt een station-car bij een benzinepompstation. De eigenaar zet in Anns wagen de achtervolging in en wordt op de snelweg door de politie, die hem voor Joe aanziet, gegrepen. Resultaat: de wegversperringen worden opgeheven en het drietal ontkomt. De volgende nacht, tijdens een oponthoud in het bos, komt een Ranger naar hen toe die hen een uitbrander geeft over hun kampvuur. Joe verbergt zich achter een boom, zijn revolver in de aanslag. Ann, bang voor een moord, trekt een gezicht dat de Ranger tevreden stelt, en hij vertrekt. Ann vaart uit tegen Joe over het gemak waarmee hij zijn toevlucht tot geweld neemt, naar het schijnt is Joe van zijn stuk door deze uitbarsting.

Ricky is verontrust door het nieuws dat Joe de politie ontglipt is en stuurt een spottende Fantail naar Grimshaw – de plaats waar Ricky Joe zou ontmoeten – om hem te vermoorden. Ondertussen komt het drietal in Oscar's Lodge aan – de eigenaar is een gemeenschappelijke vriend van Joe en Ricky – en verbergt zich daar. Pat is bang Joe te verliezen; hij laat haar achter in haar kamer om Ann op te zoeken. Tussen deze scènes door zijn beelden gemonteerd van een politie-razzia in de omringende bossen. Joe begint tijdens een woordentwist met Ann over zijn kriminaliteit opnieuw met haar te flirten, ze werpt hem morele beschuldigingen toe, hem opnieuw in overpeinzing achterlatend. Pat zegt Ann dat ze Joe met rust moet laten omdat ze hem kwaad doet, maar Oscar onderbreekt hen door aan te kondigen dat de politie jacht maakt op een man die zijn vrouw vermoord heeft. Ze verschuilen zich allen binnen en horen de achtervolgde man aan de deur snikken. Joe ziet een smekende blik van Ann en zegt Oscar de man binnen te laten, ondanks de protesten van Pats kant. De moordenaar is echter nogal in de war en rent weer naar buiten, zijn revolver in de hand, om vervolgens door de politie doodgeschoten te worden. Ann trekt een vergelijking tussen de man die zijn vrouw vermoordde en Joe.

Nadat de politie vertrokken is, gaat het drietal weg en komt enige tijd later aan bij het Crescent City Motel. Joe laat Pat daar achter en neemt Ann met zich mee naar Grimshaws taxibedrijf annex visgereedschapswinkel voor de ontmoeting met Ricky. Fantail zit hem op te wachten en een gevecht barst los: Fantail en Grimshaw werpen zich beide op Joe. In de verwarring, net wanneer Fantail op het punt staat Joe te vermoorden, pakt Ann een revolver van de vloer en schiet hem neer. Ze rent volledig in paniek naar buiten en Joe beëindigt het gevecht met succes – Fantail is slechts gewond. Joe besluit Ann te laten gaan en voegt zich weer bij Pat.



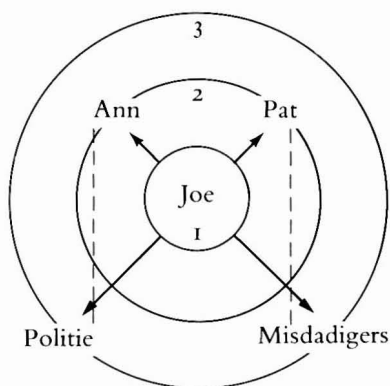
Ann wordt echter opgemerkt door Fantail die haar ontvoert en mee terugneemt naar Ricky die haar – zonder succes – mishandelt om informatie over Joe's plannen te krijgen.

Joe en Pat verbergen zich in een goedkoop hotel in San Francisco; ze hebben ruzie: hij wil naar Ricky om hem zijn verraad betaald te zetten en de \$ 50.000 op te eisen die deze hem schuldig is, terwijl Pat wil dat hij het naast zich neerlegt en met haar weggaat. Ze maken heftige ruzie, maar leggen het later weer bij: Joe besluit met haar wensen in te stemmen. Ondertussen echter heeft Spider Pat bij het hotel gezien en belt haar namens Ricky op met de mededeling dat ze Ann zullen vermoorden wanneer Joe niet naar hen toekomt. Pat verzwijgt het telefoongesprek voor Joe, maar haar geweten knaagt en tenslotte, aan boord van een schip en net nadat Joe haar verklaard heeft na het uitvaren met haar te zullen trouwen, gooit ze de informatie eruit.

Joe snelt naar Corkscrew Alley waar Ricky's mannen hem in een hinderlaag opwachten. Na een vuurgevecht in de mist weet Joe gewond en wel Ricky's appartement te bereiken, er ontstaat een gevecht, er worden kaarsen omgestoten en de ruimte komt in lichterlaaie te staan. Ricky valt ruggelings uit het raam, zijn dood tegemoet, en Joe sleept Ann naar een veilige plaats. Op de trap zakt hij in elkaar; Ann steunt zijn hoofd in haar armen, juist wanneer Pat, door de politie gebracht, aankomt. Joe sterft.

Het verhaal wordt ogenschijnlijk door vijf verschillende personagetypes gegeneerd: *Joe*, de held, *Pat*, het 'slechte meisje,' *Ann*, het 'goede meisje', de *Politie* (Captain Field, de Ranger, de rijkspolitie enz.) en de *Misdadigers* (vooral Ricky, maar ook Fantail, Spider en Grimshaw). Deze personages zijn posities waarin de tekst geartikuleerd en verankerd kan worden; sche-

matics kunnen hun onderlinge verhoudingen als volgt weergegeven worden:



Dit zijn de verhoudingen geïmpliceerd in de synopsis en in wat Christian Metz het 'scenario' – de pro-filmiese tekstuele organisatie – heeft genoemd; zij suggereren een model dat gebaseerd is op mannelijke genreconventies. De centrale cirkel is die van de held, Ann en Pat zijn in een evenwichtige relatie tot hem gerangschikt, elk van beide vertegenwoordigt een morele/thematiese potentie. Dit dualisties evenwicht kan ook teruggevonden worden in de rangschikking van de Politie en de Misdadigers (en hun respectievelijke leiders, Captain Field en Ricky). Aldus kunnen de vier personagetypes gerangschikt worden in een symmetrische scenario-positie in relatie tot de held, die zijn bestaan heeft in het middelpunt van het scenario-verhaal. De pijlen in het diagram laten zien dat deze vier hun scenario-betekenis hoofdzakelijk aan Joe ontleunen, de stippellijnen geven het sekundaire (thematiese) parallellisme tussen de tweede en de derde cirkel aan. De cirkels stellen de dramatische nivo's van de scenariotekst voor: Joe als de plaats waarop alle thematische opposities steunen, cirkel 2 is het oppervlakte-drama van de Ann-Pat-Joe driehoek; en cirkel 3 is de grotere sociale dimensie, de cirkel waarbinnen de aktie van cirkel 2 uiteindelijk terecht komt en daar haar 'zin' en oplossing vindt.

Het held-discours bestaat uit vormen van aktie en ook uit het 'morele drama': in het gestructureerde thematies dualisme is het de 'ziel' van de held die op het spel staat, een gebruikelijke situatie in film noir en in de mannelijke genrefilm in het algemeen. De manifeste generatieve problematiek van het scenario betreft de plaatsing van de held aan de ene of aan de andere kant van een reeks dualistiese morele opposities: Misdaad versus Recht, Binnen de Maatschappij versus Buiten de Maatschappij, Ik versus Anderen enzovoort. Het morele patroon doet sterk denken aan een bepaalde stroming in het western-genre, in films zoals de latere westerns van Mann zelf (met name *THE NAKED SPUR*) en in Raoul Walsh' *ALONG THE*

GREAT DIVIDE en Sam Peckinpahs RIDE THE HIGH COUNTRY, die 'probleem'-westerns genoemd zouden kunnen worden: ze worden bepaald door een betrekkelijk gesloten problematiek van 'morele' aard, en deze problematiek wordt tot uitdrukking gebracht door een gelijksoortige symmetrische plaatsing van personagetypes, en wordt ontwikkeld door een dialektische (want een 'dualistische') structuur van de Reis. De eerste sekwenzen van RAW DEAL worden door een dergelijke reis als dominante structuur bepaald. Deze levert mogelijkheden voor een morele Ann-Joe dialektiek, met name geartikuleerd door de argumenten en illustratieve voorbeelden in de rustperiodes, terwijl de feitelijke voorwaarts-beweging van de reis suggereert dat er vooruitgang plaatsvindt. Op zichzelf is de dominantie van een moreel schema in het raamwerk van een mannelijk genre al potentieel subversief, omdat het naast de held aan andere personages de gelegenheid tot een voorgrond-positie geeft, het geeft de mogelijkheid tot een concurrerende 'stem' in de film; dit is met name subversief wanneer, zoals in RAW DEAL, de oppositionele morele stem die van een *vrouw* is – een situatie die ook in THE NAKED SPUR en ALONG THE GREAT DIVIDE gevonden kan worden, en tot op zekere hoogte ook in RIDE THE HIGH COUNTRY. Deze potentiële subversiviteit bevindt zich echter op het scenario-nivo; vanaf het begin van de film wordt een veel radicalere subversie van het held-discours en de vooronderstellingen van het mannelijke genre bewerkstelligd door *de invulling* van het personage Pat.

Pat

Volgens het scenario is Pat een al wat oudere blondine, een 'harde meid'; vanuit het gezichtspunt van de morele vooruitgang van de held representeert ze de slechte invloed op Joe, als een herinnering aan zijn wortels in de ruwe kriminele wereld, gerepresenteerd door Corkscrew Alley; ze heeft een sekundaire rol in relatie tot Ann. Maar in de *film* zelf ziet het er anders uit: direct vanaf het begin wordt de belangstelling duidelijk omgebogen van Joe naar Pat. De film begint met haar binnenkomst in de gevangenis, meegedeeld door een subjectief shot en *haar voice-over*;² het effect van deze twee bevoordelende middelen is dat het misdaad/*noir* genre onmiddellijk ondergraven wordt. Pat/Claire Trevor's doorleefde stem domineert de geluidsband, vergezeld van een ijzingwekkend vioolthema (aan het begin en door de hele film heen), dat uit een goties melodrama lijkt te komen – REBECCA bijvoorbeeld. Er wordt een directe spanning tussen 'mannelijke' en 'vrouwelijke' genres gevestigd – tussen film noir en het gotiese melodrama, waarin de vrouw centraal staat – door deze voorgrond-positie van een vrouwelijk personage.

Er is ook een tegenspraak tussen Pats scenario-rol en de extremiteit van haar dominantie hier: ze neemt de traditionele noir-heldfunctie, het in

gang zetten van de situatie, over en geeft *haar* gevoelens daarover weer. Maar de voice-over is meer dan een plaatselijke verschuiving: gedurende de eerste fasen van de film wordt voortdurend getracht de belangstelling voor Pat levendig te houden. Het effect hiervan is dat zij niet louter een vertelster is, maar dat er een Pat-discours ontstaat, ten koste van eventuele andere personage-discoursen. De ontlichaamde stem wordt nog meer vervreemd en gescheiden van het beeld door de versluiserende muziek en door de neurotische herhalingen van uitspraken ('Vandaag zal het gebeuren. Vandaag zal het gebeuren, ik zal voor het laatst naar deze hekken rijden, deze ijzeren tralies die de man waarvan ik houd, van mij afgesloten houden') – dit alles draagt bij tot de impressie van Pat als een verward en vervreemd personage. Er is een groot onderscheid tussen wat ons verteld wordt door de voice-over en de werkelijk getoonde gevoelens, het effect is dat de toeschouwer het gevoel heeft dat hij/zij het voorrecht krijgt een blik te mogen werpen in Pats 'psyche'.

Andere factoren versterken deze belangstelling voor Pat: in de gevangenis met Joe wordt bijvoorbeeld de scheiding tussen de twee personages visueel benadrukt: beelden van Pats zwart-gesluiserde gezicht, het metalen traliewerk wat hen gescheiden houdt, en waardoor met name Pat in beeld wordt gebracht, het gebruik van close-ups – en geen over-shoulders – van hen beiden: dit alles versterkt het gevoel van de afstand die Pat van andere mogelijke belangstellingsgebieden scheidt. In deze zelfde scène verwoordt Joe zijn droom: 'Ik wil ademen. Daarom wil ik hier uit. Zodat ik weer eens flink lucht kan opzuigen', maar de film leidt de aandacht hier sterk vanaf, stelt het voorlopig uit, om de aandacht op Pat te richten: met name de leegheid van Joe's begroeting van Pat en het gevoel van rijm tussen deze scène en de voorafgaande, waar Joe in dezelfde cel met Ann heeft geflirt, – dit zijn elementen die de aandacht van Joe afleiden.

Door het scheppen van een dwingende 'psychologische' belangstelling voor Pat, zet de film zo het genre-plot buitenspel. De *invulling* van het personage Pat verstoort het genre-raamwerk, doordat er een opvallende verschuiving is van centraliteit van de held naar haar: een dergelijke 'psychologisering' is een element dat zondigt tegen de regels van het genre. Dit is met name te zien in de ontvluchtingsscène uit de gevangenis, een scène vol potentiële actie-hoogstandjes en dus geassocieerd met het held-discours. De film concentreert zich echter niet op de technische feiten en de handelingen van de ontsnapping, maar blijft daarentegen bij Pat, die buiten in de auto zit te wachten – opnieuw de voice-over (en de begeleidende muziek), een bloedstollend thema op de geluidsband en close-ups van haar reagerend gezicht op verschillende schokkende momenten: verblind door de koplampen van een passerende auto, opgeschrokken door een boven haar voorbij razende trein. De held is hier *geweigerde* centraliteit: de ont-

snapping, omdat die komt na beelden van groeiende spanning van Pat, is een opluchting voor haar, een bevrijding van de kwelling van het wachten; de feitelijke schietpartij en de ontsnappingsactie zijn kort en eerder schetsmatig. Deze weigering de gebeurtenissen volgens de regels van het genre weer te geven is bijzonder sterk in de film, dramatische belangstelling is er niet voor de interactie Ann-Joe, maar voor Pat-Pat, voor de verdeeldheid van haar 'schizoïde persoonlijkheid': haar obsessieve en zelfverloochenende liefde voor Joe in contrast met haar 'harde meid'-voorkomen.

Vanaf de her-introductie van Ann echter, probeert de film de positie van Ann en Joe weer te herstellen. De film volhardt niet in de hyper-intense identifikatie met Pat, maar ont-nadrukt deze tot op zekere hoogte: zoals gebruikelijk in film noir, is de voice-over niet voortdurend aanwezig, maar komt en gaat – als een reizang – met onderbrekingen; het effect daarvan is het scheppen van spanningen tussen Pat en de andere personages.

Ann

Nadat het ontvluchte tweetal Ann ontvoerd heeft, krijgt de film een reis-structuur en de morele/thematische betekenis van Ann wordt geleidelijk, tussen de voice-over-sekwensen in, ontwikkeld. Haar argumenten zijn een standpunt vóór de Wet, fatsoen, sociaal verantwoordelijkheidsgevoel, en tegen misdaad; aldus wordt ze in een tekstuele oppositie tegenover zowel Ricky als Pat geplaatst. In het begin hebben de Ann-scènes de vorm van woordentwisten met Joe, doorspekt met gebeurtenissen die de geschilpunten illustreren: de Ranger en de man die zijn vrouw vermoord heeft. Deze scenario-betekenis van Ann maakt haar tot een morele autoriteit, maar later wordt ook zij *gekaracteriseerd*, in een scène buiten Oscar's Lodge waar haar de mogelijkheid wordt gegeven over haar verleden te *spreken* – een verhaal dat duidelijk maakt dat ze geen gemakkelijk, beschermd leven gehad heeft – wat vanuit het oogpunt van de plot/thematiek niet strikt 'noodzakelijk' is. Rond het personage van Ann worden ogenschijnlijk 'excessieve' – het genre in aanmerking genomen – details gesponnen om haar scenario-rol aan te kleden; wat meer is dan louter de konventionele strategie om de personages voldoende 'realisties' te maken: ook aan Ann wordt een discours gegeven.

Het herstel van de voorgrond-positie van Joe geschiedt ook volgens afwijkingen van zijn scenario/konventionele rol, een rol die goed genoeg uitgedrukt zou zijn door Dennis O'Keefe's robuuste lichaamsbouw en fysionomie, zijn 'door-het-leven-getekende', hardvochtige trekken.

Joe

Hij vervult zijn rol als aktie-held in de beginscène van de film slechts één keer, in de sekwentie waar hij de station-car steelt. Anns morele argumen-

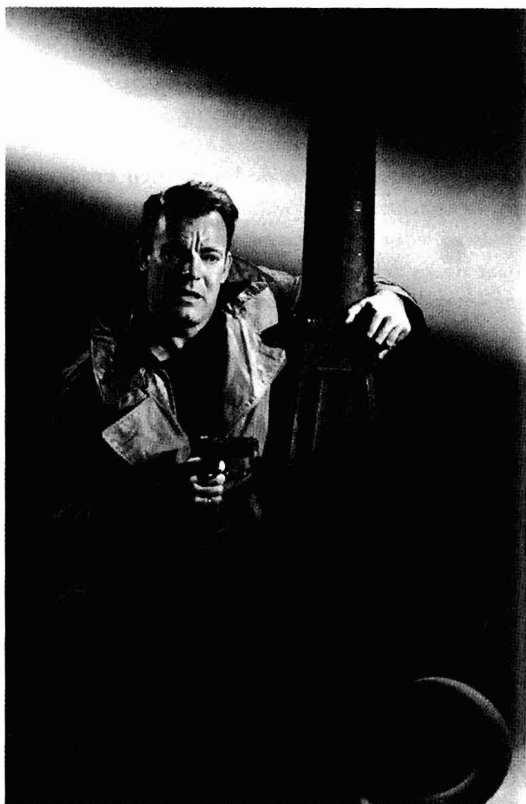
ten zijn precies gericht tegen een voorstelling van Joe als aktie-held en tegen de konnotatie van 'romanties masculinisme' bij agressieve en gewaagde daden. De film is vrij sterk anti-heroïes. Net als Ann echter wordt Joe in zijn voorgrond-positie hersteld als *ingevuld* personage: hij wordt net als Ann en Pat, meer dan voor het genre noodzakelijk is, gepsihologiseerd, daarmee het held-discours ondermijnend.

Je kunt dus zeggen dat de film door drie genre-soorten beïnvloed wordt:

- a. misdaadfilm / aktiedrama, met banden naar de gangsterfilm en de noir-thrillers van de jaren veertig – dit is het gebied van het held-discours;
- b. het 'zedend-drama' – denk aan de 'sociaal bewustzijn'-films als *DEAD END*, die gelijksoortige manifeste problematieken centreren rond Kriminaliteit en Fatsoen (in het geval van *DEAD END* gaat daar een nauwgezet binair schematisme mee gepaard, wat tot op zekere hoogte ook in *RAW DEAL* bestaat) – dit is het gebied van het 'Ann-discours';
- c. de vrouwen-film (en het goties melodrama) – die zich bezighoudt met de psychologie en de emotionele problemen van een centraal geplaatste vrouw – het gebied van het 'Pat-discours'.

Het eerste genre (a) is de sleutel, het verankeringsgenre, de voornaamste referent (die bijvoorbeeld de ikonografie, de omgeving, de personage-typering levert); de film laat de laatste twee hiermee in botsing komen, daarmee de vooronderstellingen ervan ondermijnend. Desalniettemin wordt Joe aan het eind van de film, wanneer hij het gevecht met de aartsschurk Ricky aangaat, als held herbevestigd. Het is de moeite waard dit wat meer in detail te bekijken.

Het vuurgevecht met Ricky's huurmoordenaars in Corkscrew Alley vindt plaats in een dikke, verhullende mist; dit geeft, net als het gevecht bij Grimshaw, een beeld van verwarring en ontwrichting: Joe kan de plaats van zijn tegenstanders niet zien, hij zit in de archetypiese noir-situatie van wanhopige verwarring; herbevestigd als held treedt hij onmiddellijk het noir-labyrinth en de demoniese stedelijke wereld vol geweld en kriminaliteit binnen. Het vuurgevecht zelf heeft een bijna choreografies effect, wat een indruk van genre-stilering geeft. Het genre wordt onwrikbaar herbevestigd of, eerder nog, het lijkt zichzelf te bevestigen – een ironiese zelfbevestiging. Een 'tragiese' ironie die de frustratie van het 'individu' representeert, de dood van Joe als 'karakter' wanneer hij in zijn konventionele rol gedwongen wordt: iets waaruit hij 'ontsnapt' leek te zijn in de eerdere gedeelten van de film. Genre is hier 'noodlot', de morele dialectiek wordt geblokkeerd door een finale waarin hij door en door een held is. Het ontstaan van deze genre-matige situatie is door Ricky beraamd – de konfrontatie van de held met de schurk – en het naakte feit dat Joe deze heldenrol 'aksepteert' wordt door de film tot een overwinning voor Ricky, de belichaming van film noir, gemaakt.



Na de dood van Joe verschijnt Pat, en met haar de voice-over, die misschien nog meer vervreemd en teruggetrokken dan ooit is, met name door de konventionele slotzin die haar in de mond gelegd wordt, wanneer ze Ann Joe's hoofd ziet ondersteunen: 'Diep in mijn hart weet ik dat dit het beste is voor Joe. Dit is wat hij wilde.' De volstrekt emotieloze wijze waarop Claire Trevor/Pat deze woorden overbrengt, ondermijnt ze gelijktijdig en frustreert aldus dit al-te-gemakkelijke slotwoord. Om het te overtroeven snijdt de film over naar een totaalopname van het tafereel buiten het gebouw, dan een crane-shot door Corkscrew Alley, om te eindigen met een close-shot op het straatnaambordje en de lamp daarboven. Dit laatste shot heeft een ingewikkelde betekenis die nu zal worden bekeken.

Corkscrew Alley, waar Pat en Joe zijn geboren, waar Joe in het verderf gestort werd, is de wereld van Ricky en van film noir. In het begin van de

film, wanneer Pat Joe in de gevangenis verlaat, is er een overvloeier naar een extreme totaalopname van de nachtelijke stad, dan een overvloeier naar een totaalopname van de Alley, met een neerwaartse kamerabeweging, die vanaf de straatlantaarn het straatnaambordje onthult; en onderwijl het glinsterende zwart van de natte nachtelijke straat. Corkscrew Alley is een noir-ikoon en de naam suggereert de bochten en kronkelingen van het noir-labyrinth, het nachtmerrie-doolhof van duisternis waarin Ricky zijn complot, de valstrik voor Joe, beraamt. Na dit shot van de Alley volgt een overvloeier naar Ricky zelf, en met een groothoeklens, om een effect van vervorming te krijgen, brengt de kamera van onder af het lichaam van Raymond Burr vanaf zijn middel in beeld, zo zijn dreigende omvang benadrukkend. De visuele vervorming, de dominantie van duisternis en de pingelende honky-tonk pianomuziek creëren een impressie van perversiteit. In deze en zijn daarop volgende verschijningen is Ricky de noir-schurk bij uitstek en iedere scène waarin hij verschijnt is visueel zwaar gestileerd: zijn egomaniese uitbarstingen, de voortdurende vuurtaferelen die met hem geassocieerd worden (kaarsen, de aansteker), zijn sadistische handelingen (wanneer hij bijvoorbeeld de flambouwschotel in het gezicht van het meisje gooit, simpelweg omdat ze op het verkeerde moment praat – een voorafschaduwning van Lee Marvin die in *THE BIG HEAT* kokende koffie in het gezicht van Gloria Grahame gooit) – dit alles wordt in een strak gereguleerd patroon weergegeven, wat contrasteert met het 'realisme' van de Pat/Ann/Joe-scènes. De afzonderlijke Ricky-scènes fungeren als een *noiriëse* punktuering in die uitgebreide sekswensen die het trio kenmerken: Ricky fungeert als herinnering aan film noir, als een herinnering aan het Noodlot.³ Zijn 'rijmende' verschijningen neigen ertoe de schijnbare lineariteit van de reis te frustreren; ze drukken de cirkulariteit door die in noir heel gebruikelijk is, een frustratie van de voorwaartse beweging (denk aan het rijm en de obsessionele patronen in *OUT OF THE PAST* en *THE POSTMAN ALWAYS RINGS TWICE*).

Zo is het vuurgevecht niet alleen een terugkeer naar het mannelijke genre, maar ook naar film noir: het fatalisme van het slot wordt versterkt door een gevoel zowel door het genre als door de visuele wereld van noir overspoeld te worden, de karakteriseringsprocessen worden teniet gedaan. In het laatste shot van de film wordt geen van de personages bevestigd maar, in plaats daarvan, de kille noir-straat die in dit laatste beeld verstoken is van mensen. De dominantie van de straat werkt als een schok: de noir-sfeer beklijft ondanks de opruiming van Ricky. Wat gebeurt is dat de film her-opent terwijl de slot-credits aan ons voorbij rollen: Corkscrew Alley wordt losgerukt uit zijn eerdere kontekst – als achtergrondmateriaal voor de Ricky-scènes – om een ogenschijnlijk 'excessieve' betekenis te krijgen. De kamerabeweging naar de lamp en de straatnaam wordt door

geen enkel personage gemotiveerd, ze dient om de superioriteit van de *film* over elk der personages te benadrukken, ze onthult de film *als produkt* en lijkt de levensvatbaarheid van de personage-identifikatie die de film voortgedreven heeft, ter discussie te stellen, wijzend op de manipulaties en machinaties van de filmtekst.⁴

Deel B

'RAW DEAL (1948) bewijst Manns meesterschap over zowel stijl als gevoel.'⁵

Het voorgaande commentaar op RAW DEAL – hoewel in wat overtrokken taal gesteld – wijst toch nauwkeurig aan wat als de twee belangrijkste motivaties van de film gezien kan worden: 'stijl' en 'gevoel'. Ik zal deze nu aan een beschouwing onderwerpen om te onderzoeken hoe elk van beide in de tekst opereert. 'Gevoel' zal in relatie tot de strategieën van de personage-invulling van de film bekeken worden en 'stijl' in relatie tot het gebruik van de technieken van film noir.

Personage-invulling

Hiermee heb ik me in mijn onderzoek in deel A voornamelijk beziggehouden. Het creëren van 'karakter' fungeert wellicht als het primaire mechanisme van betrokkenheid in de fictiefilm. De klassieke realistische tekst steunt op een 'verzekering' van de personage-invulling als onproblematis. Het geven van de impressie dat de personages 'psychologies realities' zijn dient om de operaties van de tekst en de *schematische* functies van de ten tonele gevoerde personen te maskeren en te 'naturaliseren'. In de fictiefilm is louter de aanwezigheid van de acteur / actrice een bijdrage tot de overtuiging dat de personages 'echte' mensen zijn en geen tekstuele konstrukties: belangrijk in dit opzicht is met name de fysionomie (en in het bijzonder haar betekenis in de close-up) en de *illusie van 'echte' ruimte* met 'echte' mensen in een omgeving als de 'echte' wereld (welk effect voor een groot gedeelte door kamerabewegingen en overzichts-totaalopnamen [establishing long-shots] wordt bewerkstelligd). Uiteraard gebruikt RAW DEAL zowel fysionomie als de illusie van ruimte om een 'realities' weefsel voor de karakterisering van Joe, Pat en Ann te creëren, maar er wordt nog een specifieke techniek ingezet – een narratieve techniek: de overschrijding van de konventies van het genre (in de specifieke betekenis: misdaadthriller, en in meer algemene betekenis: 'mannelijk' aktie-drama). Zoals we gezien hebben, bestaat dit uit het 'onthullen' (oftewel konstrueren) van het 'psychiese leven' van Pat en de daaropvolgende 'aankleding' van Ann en Joe tegen de konventionele verwachtingen in (en tegen de verwachtingen die het 'scenario' oproepen in). De sleutel hiervan, bij elk van de personages, is

gelegen in de regel-overtredende aanpassing van het discours tot narratieve functie, wat, met name in het geval van Pat, een spanning creëert tussen interioriteit en exterioriteit. Het doel lijkt in alle gevallen de suggestie van een 'innerlijk leven' te zijn, om méér over te brengen dan getoond kan worden (het gebied van film-als-film), om de indruk te wekken dat deze personages een 'eigen leven' hebben. Het meest opmerkelijke middel hierbij is het gebruik van het dramatische reactie-shot in close-up: wanneer Joe in Oscar's Lodge in dubio staat over de beslissing de moordenaar al dan niet binnen te laten, snijdt de film naar een shot van zijn gezicht, implicerend dat hij een innerlijke strijd voert over deze zware beslissing.

Het effect is dat elk personage een personage-discours heeft ontwikkeld, een stem in de tekst die zich tegenover de scenario-rol plaatst. De titel van de film bijvoorbeeld, is niet bedoeld om te refereren naar de 'raw deal' van de held: ieder personage van het centrale drietal heeft er een gelijk recht op, ieder van hen heeft een eigen 'raw deal' in de film. Bij deze poging de drie belangrijkste personages tot 'autonome individuen' te maken (met een bestaan onafhankelijk van de film), wordt aan ieder een moment van 'persoonlijke crisis' gegeven: Joe moet kiezen tussen zijn eigen vrijheidsdroom en het leven van een man die zijn vrouw vermoord heeft; Ann moet kiezen tussen haar morele waarden en het leven van Joe, tijdens het gevecht bij Grimshaw; en ook Pat heeft een keuze tussen haar eigen wensdroom met Joe weg te gaan en het leven van Ann. Deze beslissingen worden nauwelijks gebracht als *keuze*-momenten voor de personages, want ze worden door de druk der omstandigheden tot dergelijke beproevingen gedwongen, en ieder moment is voor het personage de frustratie van een vroegere zekerheid, een omverwerping van eertijds onomstotelijke opvattingen. Het kenmerkende resultaat is dat elk van het drietal lijkt te *lijden*, en lijden – in verband gebracht met de psychologische autonomie – verhoogt de impressie van 'realisme': 'deze mensen zijn echt', zegt de tekst, 'ze hebben gevoel, ze hebben problemen, ze lijden'. De fatalistische konklusie van de film geeft een gevoel van 'tragiese frustratie', van zinloze beloften en gebroken levens. Wat bereikt is, is een gevoel van nutteloosheid, wanhoop en verlies: alle karakteriseringsstrategieën van de film zweren samen om je tegen het eind van de film een drievoudig (dat wil zeggen, voor elk personage) medeleven te bezorgen, een gevoelsdiepte die het 'realisme' van de karakterisering bevestigt. Maar dan komt dat laatste shot van Corkscrew Alley, een shot dat je wegvoert van de personages en dwingt naar film noir.

Maar vóór dit in beschouwing te nemen moet opgemerkt worden dat de lading van een 'psychologies realisme' in de film slechts door het centrale drietal gedragen wordt; dat dit succesvol is, komt wellicht omdat de toeschouwer het verlangen heeft zich slechts met erg weinig personages te

identificeren. Meestal funktioneert de held in een fictiefilm als het *ego-ideaal* voor de toeschouwer, de alles-beheersende mannelijke figuur rond wie de aktie is gestructureerd.⁶ RAW DEAL breekt dit met sukses open en bereikt een drievoudige identifikatie; maar de andere personages variëren nog van zwaar geschematiseerd (Ricky en Captain Field) tot gedeeltelijk 'gekaracteriseerd' (Oscar, Fantail bijvoorbeeld). Het gebrek aan een gelijke 'realistische' diepte voor deze personages ondermijnt de kracht van de karakterisering van het drietal niet, maar neigt eerder, ironies genoeg, naar een bekrachtiging ervan: doordat deze andere personages dichter bij de konventionele norm van personage-vorming staan, wordt de genre-overschrijdende personage-opbouw van Pat, Joe en Ann extra belicht.

Film noir

Konventionele genre-analyses leggen onevenredig veel nadruk op de *pro-filmiese* kodes (verhaal/personage-typering enz.) ten koste van de *filmiese* kodes (belichting/mise-en-scène enz.) en *film noir* is in deze kontekst in zoverre problematies dat zijn essentie lijkt te liggen in het *filmiese-in-relatie-tot-het-pro-filmiese*. In het algemeen gesproken is het onprakties het een van het ander te scheiden, maar in het geval van film noir is het *nog onpraktieser* het laatste van het eerste los te maken. Het is mogelijk bepaalde narratieve karakteristieken in film noir te onderscheiden, maar deze krijgen hun betekenis alleen in relatie tot de filmiese realisatie. Toch is tot nog toe maar weinig systematies onderzoek verricht naar de mise-en-scène van film noir (noch van andere genres), behalve twee aktuele artikelen die de nadruk leggen op de analyse van specifieke beelden: 'Some Visual Motifs of Film Noir' van J. A. Place en L. S. Peterson⁷ en 'Women in Film Noir' van Janey Place.⁸ Aan de hand hiervan kunnen in het kort enkele karkarakteristieken van de visuele noir-stijl vermeld worden: ten aanzien van *belichting*: silhouetten, abstrakte figuren, dominantie van schaduwen, low-key belichting, dieptewerking, gebruik van groothoeklenzen met verwringingseffekten; en ten aanzien van de *mise-en-scène*: komposities die net uit balans zijn, 'verstikkende' close-ups, klaustrofobiese kadrering, gebruik van reflekerende oppervlakken voor ongebruikelijke shots waarin één personage wordt verdubbeld in een 'two-shot', kameraposities met een hoog standpunt en 'erotiserend' van de ikonografie.

Film noir is zo een hoogst *visueel* genre, maar een dergelijk repertoire van stilistische middelen geeft wel aanleiding tot – of wordt in ieder geval toegepast op – bepaalde narratieve situaties: de voortdurende nadruk op een sfeer van paranoia bijvoorbeeld, op mentale onevenwichtigheid en op duistere misdaad – over het algemeen situaties van 'abnormaliteit'. Film

noir suggereert door zijn beelden echter meer dan werkelijk getoond wordt, vandaar het belang van de sfeer en het visueel 'delirium' dat het narratieve materiaal kan tegenwerken of overbelasten. Ik zou willen beweren dat een zinvolle onderzoeksmethode van het genre gelegen is in de analyse van de problematieken die de individuele films motiveren – niet alleen hun 'scenario's' – en in een aantal noir-films heb ik de volgende gemeenschappelijke factoren gevonden:

a. Er is een tendens naar erosie van de held teneinde de narratie voort te stuwen. Denk bijvoorbeeld aan het grote aantal bandieten, criminelen, onder verdenking staande moordenaars en andere verschoppelingen. De held is vervreemd van de maatschappij (en van zijn familie) en de narratie probeert hem te her-installeren.⁹

b. Een 'erotiese' vrouw is meestal de manifeste oorzaak van het dominantie-verlies van de held, en de tekst of de held werken er naar toe te bewijzen dat de vrouw óf schuldig is aan de te onderzoeken misdaad (zoals in MURDER, MY SWEET en OUT OF THE PAST), óf dat zij onschuldig en niet-bedreigend is (zoals in GILDA en LADY IN THE LAKE) – in beide gevallen kan zij opnieuw in het Symboliese ingevoegd worden.

c. Vaak is er in de film een konflikt aanwezig in de presentatie van de vrouw. Zij is het objekt van verlangen, maar ze vertegenwoordigt ook de dreiging van de kastratie (louter door het feit van haar seksuele verschil). Het verlangen is in zijn essentie gefundeerd op het gemis; zoals Laura Mulvey heeft geschreven: 'De blik, die wat betreft haar vorm genot oplevert, kan bedreigend zijn wat betreft haar inhoud en het is de vrouw als representatie/beeld die deze paradox kristalliseert.'¹⁰

Dat zijn dus de technieken van de fetisjering van en in het beeld: de fragmentatie van het vrouwelijk lichaam in afzonderlijke shots, de nadruk op benen, borsten, haar en kleding; deze erotisering van het beeld is een poging het bewijs van de kastratie te loochenen. Maar omdat de vrouw zo krachtig het verschil representeert, is deze dreiging altijd potentieel, de spanning tussen genot en niet-genot is in film noir, waar de problematiek vaak de plaatsing van de erotiese vrouw is, bijzonder sterk. Vandaar het konflikt binnen de noir-tekst: de erotiese vrouw bedreigt de dominantie van de held, en de beheersing van de blik wordt verschoven naar een nadruk op het bekeken objekt, naar het beeld zelf dat gewijd is aan de vrouw als *schouwspel* (vaak niet visueel door de held gemotiveerd) en de mannelijke voice-over probeert dit onschadelijk te maken, vaak door obsessionele verdubbeling van informatie (in DEAD RECKONING met name). De voice-over draagt het oedipale traject van de narratie (de speurtocht, het zoeken naar een vervulling) en probeert het beeld en de macht van de vrouw, die ook de diëgesis dreigt te bevriezen, uit te dagen en in ere te herstellen.

In een film als *OUT OF THE PAST* vindt de visuele noir-stijl twee belangrijke toepassingen: de creatie van een zwaarmoedige stemming van fatalisme en frustratie – die het litteken van de kastratie betekent – en de presentatie van een erotische vrouw, de oorzaak van het eerste. Maar in *RAW DEAL* is er geen erotische vrouw die een dergelijke dreiging betekent, en er is niets van de gebruikelijke fetisjering van het vrouwelijk lichaam te vinden, ook al heeft *RAW DEAL* een soortgelijke noir-stijl. Zoals Robert Smith heeft geschreven: ‘een luisterrijke film, die schittert van de fluwelen duisternissen, mistflarden, netwerken en andere expressieve accessoires van de poëtische noir-dekors en -belichting. *RAW DEAL* is behalve een van de meest visueel gestileerde van Manns vroege films, ook een van de meest fatalistische’.¹¹

RAW DEAL is een betrekkelijk late noir-film en hij legt, met name visueel, een groot zelfbewustzijn van het genre aan de dag. Ook al is er geen erotische vrouw die als schouwspel fungeert, toch zou ik willen beweren dat de visuele stijl op zichzelf verlangen betekent: de film levert de stijl zonder het gebruikelijke objekt – het bestaat *omwille van zichzelf*. In Robert Smith’ lofspraak over de ‘poëzie’ van het visuele kan deze ‘erotiese’ fascinatie met het beeld opgemerkt worden in het gebruik van zulke euforische woorden als ‘luisterrijk’ en ‘fluwelen’. De versluierungen en lichteffecten, het spel van licht en schaduw, de fragmentatie van de narratieve ruimte: ze roepen onder film noir-kritici reacties op die vergelijkbaar zijn met de manier waarop films van Von Sternberg ontvangen werden. Misschien verklaart de sterkte van deze aantrekkingskracht waarom er zo weinig op analytische wijze over de noir-stijl geschreven is.

RAW DEAL is een uitzonderlijk geval, simpelweg omdat hij een motiveerende erotische vrouw voor de visuele ‘orgie’ mist, en als zodanig de fetisjering van het filmiese demonstreert. Het beeld wordt tot een intens genot gemaakt, het is *openlijk* fetisjisties, denk aan de overheersing van maskerende, bedekkende middelen – de netwerken, de sluieringen, de mistflarden, de omhullende duisternis – plus de fragmentatie, de afwijking van de konventionele coördinaten van de illusie van ruimte. Er is geen bemiddeling: het beeld wordt direct aan de toeschouwer gepresenteerd: als ‘zuiver’ schouwspel. Om het laatste shot nog eens te bekijken: het is een demonstratie van de superioriteit van stijl en techniek, de superioriteit van het filmiese over het pro-filmiese, en van het beeld-fetisjisme over de belangstelling voor het personage, de ultieme superioriteit van ‘stijl’ over ‘gevoel’. Ricky, als een zwaar geschematiseerd personage en als de duidelijke belichaming van noir, heeft een ongemakkelijke positie in die zin dat hij dient om het ‘realisme’ van het centrale drietal te belichten, én dat hij een potentiële ondermijning van dit ‘realisme’ vertegenwoordigt door de vergaande ‘stilerings’ van de scènes waarin hij verschijnt. Maar na zijn dood wordt zijn rol door Corkscrew Alley overgenomen, en de stilerings wist de

belangstelling voor het personage volledig uit. De kamerabeweging in het laatste shot wordt niet gemotiveerd door welk der personages dan ook, het is van hen gescheiden en het ondermijnt het effect van de 'tragiese' dood van Joe.

Zo worden de tweeledige motivaties van de film – de belangstelling voor de drie centrale personages als 'echte mensen' verstrikt in een duistere wereld, en het 'excuus' voor een zegetocht van 'erotiese' beelden – uiteindelijk in konflikt gebracht. Het eindshot drukt 'stijl' uit boven 'gevoel': het resultaat is dat het beeld-fetisjisme hetgeen is wat domineert. De heropening van de film – de frustratie van een 'afsluiting' – is in eerste instantie gelokaliseerd in de ondermijning van Claire Trevor/Pat's resumerende uitspraak (een *dramatische* manoeuvre), maar dit op zich wordt *overtroffen* door de aanwezigheid van Corkscrew Alley – wat in termen van *drama* (het drama van de personages) excessief is. Het resulteert in een schok ten opzichte van de eerdere identifikatie van de toeschouwer met de personages – de invoeging van de toeschouwer in de cinematografiese illusie – en introduceert als zodanig de kwestie van aanwezigheid/afwezigheid (gemis) waarop de illusie is gebaseerd. De illusie is in zichzelf fetisjisties – ze brengt de loochening van een gemis met zich mee (de niet-aanwezigheid van de objekten op het scherm). Zoals Christian Metz heeft opgemerkt: 'Het zal duidelijk zijn dat de vormen die de fetisj zelf in het kader van de film aanneemt, in de grond van de zaak bestaan uit de *ouillage* van de cinema in haar geheel (= de 'techniek') of uit de cinema in haar geheel als *ouillage* en techniek, bij fiktiefilms en bij andere. (. . .) Een fetisj, de cinema als technische prestatie, als technies hoogstandje, een *wapenfeit* dat het gemis benadrukt en aanklaagt waarop het totale dispositief berust (de afwezigheid van het objekt dat is vervangen door zijn afspiegeling) en dat tegelijk deze afwezigheid moet doen vergeten.'¹²

Methodologies nawoord

Dit onderzoek van RAW DEAL geeft een aantal benaderingsgebieden voor filmstudie aan, en oppert ook problemen die met deze benaderingen verbonden zijn. De grootste spanning ligt misschien tussen het beschouwen van de film als zichzelf-bevattend, als exclusief-bestaand, als *objekt*, tegenover het in aanmerking nemen van de dynamiek van de relatie tussen de film en de toeschouwer. In deel A is de studie grotendeels georiënteerd rond de beschouwing van de film-als-entiteit, en ondanks het feit dat ik heb geprobeerd vrij te blijven van een mechanisties strukturalisme, denk ik toch dat deze benadering het gevaar in zich draagt van een ombuiging richting verklaring en kommentaar – nog eens versterkt door de noodzaak



t cameraman John Alton

de analyse toegankelijk te maken voor degenen die de film niet gezien hebben (vandaar de synopsis, beschrijvende details enz.). Maar reeds in deel A gaat de analyse in de richting van de interesses van deel B, hiermee tonend dat de scheiding uiterst wantrouwend bejegend dient te worden. Deel B – de beschouwing over hoe het subjeet in en door de film geplaatst wordt – werkt in de richting van een afpelling van de mystifikatielagen van het Werk, en introduceert dergelijke vitale analysegebieden als realisme, identifikatieprocessen en filmies genot, die in films-als-entiteit-studies grotendeels ontkend moesten worden. Deel B is een vorsende voet-tussen-de-deur.

Met name van belang voor verder onderzoek – zeker ten aanzien van film noir – is de relatie van de toeschouwer tot het beeld, en de verdere betekenis van deze relatie voor de narratie, de diëgesis en de personagevorming. RAW DEAL in het bijzonder, verstoken van het gebruikelijke objekt/ 'excuus' voor de erotisering van het beeld, stelt specifieke problemen met het oog op de fetisjistiese skopofilie. Ik ben mij ervan bewust dat de moeilijkheden die een nadere analyse van specifieke beelden hebben belet, een struikelblok bleken te zijn in mijn beschouwing over het visuele van de film, en liever dan al te sterk op mijn geheugen te moeten vertrouwen (en een post-konstruktie van de film die in mijn analyse 'past' te riskeren) ben ik begonnen het genot dat de film biedt te onderzoeken vanuit een standpunt dat ontwikkeld is in recente filmtheorie die zich baseert op het psychoanalytische werk van Lacan.

Deel B, in combinatie met de theoretische werken die in de noten zijn vermeld, maakt een begin met een benadrukking van de filmiese operaties door een kritiese houding aan te nemen, tegengesteld aan idealistiese en sterk fetisjistiese benaderingen (het werk als objekt van 'liefde', met de kritikus funktionerend als een hogepriester op het altaar van de Kunst,

kritiekloos en toegewijd) en tegengesteld aan bepaalde strukturalistische benaderingen, die de neiging hebben iedere analyse die een 'brave' kategorisering en de bevestiging van het werk-als-entiteit-ideologie te boven gaat, ruimte te ontzeggen.

Noten

Oorspronkelijk: F. Krutnik, 'Heroic fatalism and visual delirium', in: *Framework*, nr. 15/16/17, zomer 1981, University of East Anglia, Norwich. Vertaling Joyce Neijenhuis.

1. Ch. Gledhill, 'KLUTE: Part 1. A Contemporary film noir and feminist criticism', in: E.A. Kaplan (red.), *Women in film noir*. Londen (BFI) 1978, p. 14.

2. Een dergelijke situatie is uiterst zeldzaam in film noir: de enige andere, mij bekende vrouwelijke voice-over in het genre is die van Nettie, het 'goede meisje' in *KISS OF DEATH* (Henry Hathaway, 1947), die in een tekstuele oppositie staat, niet tot enig 'slecht meisje', maar tot de perverse Tommy Udo (Richard Widmark). De functie van deze voice-over staat niet zo ver af van de autoritaire verteller in Hathaways *CALL NORTHSIDE 777* – met name de poging tot een morele verzachting van de kriminaliteit – maar ze komt me in het algemeen minder interessant voor dan het gebruik van de voice-over in Manns film.

3. Vergelijk de lakonieke, bijna 'in-geschetste' Captain Field-scènes die ook dienen om de hoofdnarratie te punktuëren; deze worden echter op een nogal vlakke wijze weergegeven en maken veel minder indruk dan het 'beheerste delirium' van de *noir*-scènes. De rol van de politie is – narratief en visueel – zeer onbetekenend gemaakt.

4. Slotscènes met een dergelijke schokwaarde zijn niet ongebruikelijk in film noir, en het is de moeite waard twee andere voorbeelden te bekijken. In de slotscène van *LAURA* is er de mysterieuze en schokkende kamerabeweging die zich van de bijeenstaande personages (MacPherson, Laura en de stervende Lydecker) afkeert en eindigt met een shot van de verbrijzelde wijzerplaat, een beweging die je uit het karakter-drama dwingt, om je dit laatste gezichtspunt, dat ook hier door geen enkel personage gemotiveerd wordt, te laten overdenken. Ook in *THE BREAKING POINT* – eigenlijk een 'grijze' *noir* – heeft de film een klimax in het nobele, zelf-opofferende optreden van Harry Morgan (John Garfield) tegen de nogal eendimensionale schurken, een daad die zijn getaande 'heroïsme' herbevestigt. Wanneer hij terugkeert naar de haven, staan zijn vrouw en kinderen op hem te wachten voor zijn reïntegratie in het gezin. Maar net als de film met deze positieve noot lijkt te eindigen – op dit moment van uiteindelijke stabiliteit – snijdt de film naar een extreme totaalopname vanuit een hoog standpunt, diagonaal naar beneden naar de haven, die nu verlaten is op de verstorende aanwezigheid na van de jonge zoon van Harry's zinloos vermoorde negerkameraad Wesley (Juano Hernandez), die kijkt over de zee, uitzierend naar zijn vader die niet terug zal keren: een volstrekt onverwacht beeld van afzondering en stille wanhoop dat botst met Harry's woorden: 'Een man alleen heeft geen kans' juist daarvóór in de film – een ondermijning van de huiselijke oplossing. Net als in

RAW DEAL, wordt in beide gevallen een element dat ondergeschikt of afgesloten leek, opnieuw geïntroduceerd om de mechanismen van de narratieve afsluiting ongedaan te maken.

5. Robert Smith, 'The Films Noirs of Anthony Mann', in: *Bright Lights*, vol. 2, nr. 1.

6. Laura Mulvey, 'Visual Pleasure & Narrative Cinema', in: *Screen*, vol. 16, nr. 3, herfst 1975, p. 12.

7. J.A. Place en L.S. Peterson, 'Some Visual Motifs in Film Noir', in: *Film Comment*, jan. 1974; herdrukt in Bill Nichols (red.), *Movies & Methods*. New York 1980.

8. Janey Place, 'Women in film noir' in: E. Ann Kaplan (red.), *Women and film noir*, a.w., pp. 35-67.

9. De private-eye is in dit opzicht interessant omdat hij een tussenpositie inneemt: hij is niet echt een outcast en ook niet echt geïntegreerd/geaksepteerd. OUT OF THE PAST levert wellicht de meest *noiriese* detektive, tegengesteld aan de betrekkelijk stabiele THE BIG SLEEP.

10. L. Mulvey, a.w., p. 11.

11. R. Smith, a.w.

12. Christian Metz, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 92-93.